

L SCHWEIZER KUNST '70-'80 Regionalismus/Internationalismus,
Bilanz einer neuen Haltung in der Schweizer Kunst
der 70er Jahre am Beispiel von 30 Künstlern.
KUNSTMUSEUM LUZERN
Band 1: Prolog, Video-Film und Performance Texte und Kommentare

1970-80

Prolog

Franz Eggenschwiler
 Franz Gertsch
 Friedrich Kuhn
 Dieter Roth
 André Thomkins

Film, Video, Perf.

René Bauermeister
 Chérif Defraoui
 Silvie Defraoui
 Gerald Minkoff
 Muriel Olesen
 Jean Otth
 Patricia Plattner
 Alex Silber
 Janos Urban
 Hannes Vogel
 Groupe Ecart

Herausgeber:

Kunstmuseum Luzern mit Unterstützung
 der Stiftung PRO HELVETIA

Die deutsche Ausgabe "Schweizer Kunst
 '70-'80" erscheint in 2 Bänden zu den
 Ausstellungen im Kunstmuseum Luzern
 und mit Ergänzungen für die Ausstel-
 lungen im Rheinischen Landesmuseum
 Bonn und der Neuen Galerie am
 Landesmuseum Joanneum, Graz.

Redaktion:

Martin Kunz, Kunstmuseum Luzern

Fotonachweis:

Siehe bei den einzelnen Beiträgen

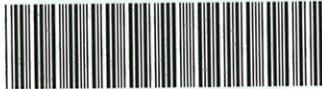
Gestaltung von Katalog und Plakat:

Philipp Clemenz und Tino Steinemann

Druck:

Band 1, Staub AG, Luzern

Bibliothek SfG/MfG Zürich



Zü K 00 134 950 2



© by Kunstmuseum Luzern und Autoren
 1981

ISBN 3-267-00022-X

Band 1

Dank

Zur Ausstellung

Martin Kunz:
 Schweizer Kunst '70-'80,
 Regionalismus/Internationalismus.

Jean-Christophe Ammann:
 Einige Stichworte zur heutigen
 Inhaltmalerei.

Dokumentationsteil:

Prolog
 Video; Film; Performance

Band 2

Künstlerbuch mit Beiträgen von den
 Künstlern:

John M. Armleder, Luciano Castelli,
 Martin Disler, Marianne Eigenheer,
 Heiner Kielholz, Urs Lüthi, Chasper-
 Otto Melcher, Markus Raetz, Claude
 Sandoz, Jean-Frédéric Schnyder,
 Hugo Suter, Niele Toroni, Aldo
 Walker, Ilse Weber, Rolf Winnewisser

Der Vorstand der Kunstgesellschaft Luzern dankt der Stiftung PRO HEL-VETIA für ihren grosszügigen Beitrag an die Herstellungskosten des Katalogs und an die Uebernahmekosten der Ausstellung für die interessierten ausländischen Museen.

Den vielen Leihgebern, die wir hier nicht alle einzeln erwähnen können, gilt unser aufrichtiger Dank für die Grosszügigkeit und das Vertrauen, uns ihre Werke für längere Zeit zur Verfügung zu stellen.

Die Firma Anliker & Co. AG, Emmenbrücke, leistete einen Beitrag an die Materialkosten der provisorischen Stellwände, für den wir uns herzlich bedanken.

Allen Mitarbeitern in- und ausserhalb des Museums sei an dieser Stelle ein ganz aufrichtiger Dank für ihren grossen Einsatz ausgesprochen.

Schliesslich möchten wir allen 30 Künstlern danken für ihre engagierte Mitwirkung bei der Realisierung dieses Ausstellungsprojektes. Wir hoffen, dass für sie und alle anderen Mitwirkenden diese Ausstellung in bester Erinnerung bleiben wird.

Die Idee zu dieser Ausstellung kam mir beim Besuch vieler wichtiger Ausstellungen im In- und Ausland von internationaler Kunst der Gegenwart. Immer bewusster wurde mir die Qualität einzelner jüngerer Schweizer Künstler, die zwar bei Insidern bekannt, mit Ausnahme etwa von Urs Lüthi und Markus Raetz, die schon mehr beachtet wurden, weder im Ausland noch in der Schweiz als Gesamterscheinung effektiv ins Bewusstsein getreten sind. Man kennt zwar die Namen, doch das Werk ist meist unbekannt. Die Entwicklung der internationalen Kunstszene wie diejenige der Schweiz bewegte mich, mit diesen Künstlern eine Bilanz der letzten zehn Jahre zu ziehen, Künstler, deren Arbeit ich nicht nur retrospektiv wichtig finde, sondern die auch nach zehn Jahren intensiven Schaffens noch immer bereit und interessiert sind, den begonnenen Diskurs weiterzuführen, impulsgebend zu wirken. Mit ein Grund meiner jetzigen Konzeption ist die Beobachtung, dass im Ausland Bildformen und -sprachen sich immer stärker entwickeln, die meiner Meinung nach in enger, interessanter Beziehung stehen zu dem, woran einzelne Schweizer Künstler schon lange arbeiten und nun, nach einer internationalen Förderung z.B. der italienischen Trans-Avantgarde, plötzlich riskieren, mit verwandten, schon lange eingesetzten Bildmitteln als Epigonen zu erscheinen. Umgekehrt die kleine Beobachtung von 1978, wo ich beim Besuch zweier junger italienischer Künstler die Raetz-Büchlein aufgeschlagen auf dem Tisch liegen sah.

Die Reichhaltigkeit und Vielfalt der einzelnen Schweizer Beiträge der letzten Zeit sollten endlich, auch in der Schweiz, einem grösseren Kreis bekannt gemacht werden, bevor sie - was jetzt bereits geschieht - von modischen epigonalen Künstlern links überholt werden, welche die neuesten Trends der internationalen Szene, seien es die jungen Italiener, die deutsche oder amerikanische Malerei usw. usw. - schon kräftig zusammenmi-

schen und im Modetrend als Novitäten vorgestellt werden. (Dies geschieht natürlich nicht nur in der Schweiz..)

Die Ausstellung möchte nun mit einer grosszügigen Präsentation jedes einzelnen Künstlers dieses Eigene und Anregende, das in ihren Arbeiten steckt, unterstützen. Bei jedem Künstler wurde versucht, mit einer adäquaten Präsentation, seien es verschiedene Werkgruppen, eine Installation, oder eine Wandzeichnung, den Intentionen seiner Arbeit zu entsprechen, soweit dies überhaupt möglich ist. Ein Prolog stellt exemplarisch fünf Künstler vor, die am Übergang zu den 70er Jahren den jüngeren Künstlern sehr viel Anregungen lieferten. Es geht nun aber auf keinen Fall darum, einen Schweizer Stil zu demonstrieren, die Schweizer Kunst, sondern ich zeige Künstler, die etwas zu sagen haben und in der Schweiz leben!

Für einen Kommentar wollte ich vor allem Theo Kneubühler gewinnen, der mit seinen theoretischen und literarischen Texten in wertvoller Auseinandersetzung mit vielen dieser Künstler gestanden hat. Doch jetzt möchte er sich nicht mehr konkret mit der Kunstentwicklung beschäftigen, sein Bedürfnis, nun freier schreiben zu können, ist grösser. Dies ist für ihn verständlich, für uns schade. Wir verweisen aber auf seine Texte wie auf sein Buch "Kunst:28 Schweizer", um die Situation vor zehn Jahren und ihre Entwicklung in Erinnerung zu rufen.

Dass die Ausstellung auch im Ausland gezeigt werden kann, unterstützt die ursprüngliche Absicht, den Diskurs mit anderen Kunsträumen wie Deutschland, Holland, Italien, Oesterreich aufzunehmen, und auf eine intensive Auseinandersetzung kann man hoffen, je intensiver, umso besser, denn nur so bleiben Situationen offen und lebendig.

Martin Kunz.

Regionalismus/Internationalismus: Bilanz einer neuen Haltung in der zeitgenössischen Schweizer Kunst im Kontext der jüngeren Geschichte der Kunst in der Schweiz und derjenigen der internationalen Avantgarde

Zum Begriff "Regionalismus" und "Internationalismus"

Ich bin davon überzeugt, dass Kunst seit sie als solche bewusst geschaffen und rezipiert wird - als unabdingbare Voraussetzung für ihr "funktionieren", d.h. für eine formale wie inhaltliche Qualität sich nie auf nationale, regionale oder gar lokale bildnerische Sprachcodes und Inhalte beschränkt hat. So wenig nur für einen beschränkten Raum, so wenig wurde sie bloss für den Augenblick, nur für die eigenen Zeitgenossen geschaffen. "Zeitlosigkeit" - als ein Qualitätskriterium - kann zwar als eine Idealvorstellung angestrebt und in einzelnen formalen wie inhaltlichen Ebenen des Werkes erreicht werden, doch das ist natürlich in der Zeit nie endgültig beurteilbar und auch nicht planbar, sondern tritt in glücklichen Fällen ein. Zeitbedingte Elemente sind jedoch auf keinen Fall aus der Kunst auszuschalten, sie würde einen grossen Teil ihres Reizes verlieren, wenn durch sie ihre Zeit, ihre Epoche nicht spürbar würde als Beziehungspol zu den "zeitlosen" Elementen und zum zeitgenössischen Betrachter, der nicht wegzudenken ist. Selbst wenn Werke in ihrer "eigenen" Zeit schlecht aufgenommen werden, ist die Auseinandersetzung ihrer zeitgenössischen Betrachter ein wesentliches Element, auch wenn letztere nicht die einzigen "authentischen" Betrachter sind.

So wie Kunst ausserhalb ihrer Entstehungszeit authentisch gesehen, interpretiert und verstanden werden kann, so kann sie auch in der Zeit ihrer Entstehung und später, ausserhalb ihres geographisch-politisch-kulturellen Raumes, in welchem sie entsteht, authentisch verstanden werden, da es die reine, absolute Authentizität in der Rezeption von

Kunst nicht gibt und geben kann. So sollte ein Werk auch ausserhalb seines kulturellen Raumes - in der Zeit seiner Entstehung wie auch später - eine Wirkung auf den Betrachter haben können, auch wenn dann ein Zugang schwieriger sein kann, was wiederum aber kein Kriterium der Rezeption ist. Die Verschiedenartigkeit der Rezeption bestimmter Werke ist so nicht mehr oder weniger "authentisch", sondern eine Grundqualität der Rezeptionsmöglichkeiten und Komplexität von Kunstwerken. Der zeitlich wie räumlich/kulturell einem Werk nahestehende Betrachter - der Autor ist daher miteingeschlossen - mag zwar bestimmte kultur- oder zeitbedingte Elemente in ihrer Kausalität leichter zu verstehen oder als erste Ebene zu lesen. Umgekehrt ist er häufig dem Werk aber zu nahe, um die übrigen, oft wichtigeren Elemente, überhaupt sehen, geschweige denn schätzen zu können, wie zum Beispiel derjenige lokale Kunstbetrachter, der die Zusammenhänge mit der allgemeinen, internationalen Kunstsituation in seiner Zeit nicht genügend kennt.

Die bisher beachteten Zeit- und ortsbedingten Elemente sind zwar obligatorische, nicht eliminierbare, Faktoren, die einen Künstler prägen, der Hauptfaktor ist jedoch die Persönlichkeit des Künstlers selbst, seine Verarbeitungsfähigkeit und individuelle Stärke mit welcher er seine eigene Erziehung, Bildung, und Kultur, oder seine Opposition dagegen, seine eigene Gegenwart in seinem Werk aufnimmt oder abstösst. Bewusst und unbewusst kann er seine Individualität, seine kulturelle Prägung durch seinen Umraum und seine Erziehung offener oder verschlossener darlegen. Selbst im Fall des Versuches, alle individuellen, privaten Züge wie die lokale, kulturelle Prägung auszuschalten, ist dies nie absolut möglich, denn diese Faktoren werden gerade im negativen Sinn, in ihrer Umkehrung, zu einem wesentlichen Element. Betrachten wir kurz, wie sich die Avantgarde-Bewegung in diesem Jahrhundert zu den einzelnen

nationalen/regionalen kulturellen Kontexten verhielt: Die Entwicklung ist geprägt von einzelnen Phasen, die jeweils synchron in der westlichen Kultur von Osteuropa bis Amerika erscheinen und in welchen blitzschnell neue Ideen aufgenommen und ausgetauscht werden. Lokale Unterschiede z.B. innerhalb des Konstruktivismus sind zwar festzustellen, beruhen aber eher auf einer individuellen Differenzierung, als auf regional spezifischen Faktoren und auf der gesellschaftlich politischen Struktur und den Möglichkeiten, welche diese der Kunst zugesteht, wie etwa im nachrevolutionären Russland der ersten Jahre, wobei Künstler in andern Ländern ihre Kunstpraxis ähnlich ausgedehnt hätten, wenn gesellschaftspolitisch die Möglichkeit bestanden hätte. So hat sich trotz allen Modifikationen, die ortsbedingt waren, die Avantgarde-Bewegung immer als Kunstinternationale verstanden. Bis zum 2. Weltkrieg bildete sich so ein gesamteuropäischer Avantgarde-Diskurs, in welchen seit Beginn des 1. Weltkrieges, immer stärker auch die amerikanischen Künstler eintraten, jedoch noch im Bewusstsein, im europäischen Avantgarde-Diskurs mitzureden. Das änderte sich nach dem zweiten Weltkrieg als Amerika begann, nicht nur mitzureden, sondern die tonangebende Rolle zu spielen und New York zur dominierenden Kunstmetropole wurde und der Pariser Kunstwelt nur noch die Illusion liess, unter sich die Grössten zu sein. Das bedeutete nun aber nicht, dass eine rein amerikanisch geprägte Kunst die ganze Welt zu beherrschen begann. Denn durch die Folgen des Krieges verlagerte sich ein beträchtlicher Teil des gesamteuropäischen Künstlerpotentials nach New York und in die Staaten - mit Vertretern aus den gegensätzlichsten Avantgardepositionen - und vermochte mit den noch frischen, aufnahmefreudigen und erst in letzter Linie von der amerikanischen kulturellen Tradition geprägten Künstlern am Ort eine neue Kunst aufzubauen, die sowohl das Bewusstsein der europäischen Avantgarde und ihre formale/inhaltliche Tra-

dition aufnahm, als auch die neuen, in Europa erst mit Verspätung und mit Widerstand aufgenommenen "Qualitäten" der von Amerika ausgehenden Nachkriegs-Massenkonsumgesellschaft als wichtige zeitbezogene inhaltlich wie formale Elemente integrierte. Das "Amerikanische" der amerikanischen Kunst wirkt deshalb für Europa so einflussreich, weil es eben nicht so sehr typisch allein für die amerikanische Kultur ist, als vielmehr für die westliche Gesellschaft überhaupt, nur eben in extremerer Form, als es die Europäer zu sublimieren wissen. So war es nicht erstaunlich, dass nach dem ersten Boom der Amerikaner in Europa, europäische Künstler überall sich von den neuen auftauchenden Inhalten wie auch den formalen Merkmalen stark anregen liessen, weil sie diese nicht als spezifisch amerikanisch erkannten, sondern - bevor dies im allgemeinen europäischen Bewusstsein auftauchte - auch die "eigenen" Elemente wiederentdeckten. In der sich abzeichnenden Vormachtsstellung der amerikanischen Kunstszene war viel eher die Vermarktung, die damit verbundene Beschleunigung der Ablösung von neuen Trends, die davon wiederum beeinflusste Steigerung der Wichtigkeit von rein formalistischen Merkmalen ein typisch amerikanisches Phänomen, das beispielhaft die inzwischen auch in Europa übernommenen Marktstrategien des Kunsthandels vorausnahm. Nur dank der allgemeinen politischen und kulturellen, hegemonialen Machtstellung Amerikas in der Nachkriegszeit, konnte diese Vermarktung der europäisch-amerikanischen Avantgardebewegung so stark gelingen, bei gleichzeitiger Unterdrückung der inzwischen sich autonom weiterentwickelnden europäischen Kulturen. In vielen europäischen Ländern, auch in der Schweiz, ist deshalb in den 50er und 60er Jahren die Ausrichtung nach der amerikanischen Kunst am wirksamsten geworden, ebenso dabei das Gefühl der Unzeitgemässheit der eigenen Kulturtradition. In der Wertung überwogen 2 Pole; Entweder richtete man sich nach der dominierenden neuen

Tendenz, oder man war provinziell, ein Lokalkünstler, weil die Mehrheit der gegen Avantgarde-Tendenzen kämpfenden Künstler tatsächlich eine provinzielle, konservative Kunsteinstellung hat. Nur in Paris konnte sich die lokale, provinzielle Kunstszene ihrer Tradition und Eigengesetzlichkeit wegen der Illusion hingeben, das europäische Kunstzentrum geblieben zu sein. Was jetzt anders wurde - gegenüber der europäischen Vorkriegs-Avantgarde - ist, dass nun kein offener, gegenseitig komplementärer Diskurs mehr funktionierte, wie vorher, sondern die Machtposition des Handels stärker in der Entwicklung der Kunst selbst einzugreifen begann. Die europäischen Künstler und Kunstvermittler blieben zwar offen, und freiwillig offen gegenüber der amerikanischen Kunst, umgekehrt spielte der ideelle wie informative Austausch nicht. Erst als die europäischen Künstler - nach einer echten Euphorie vor der neuen amerikanischen Kunst - zu realisieren begannen, dass die amerikanischen Künstler mit ähnlichen Inhalten und Elementen wie sie selbst arbeiteten, und als realisiert wurde, dass die Rückkoppelung nach Amerika nicht klappte, konnte man nach einer ersten Frustrationsphase ein Umdenken feststellen. Hier stossen wir auch auf erste Quellen eines "Regionalismus" in Europa.

Parallel und auf unterschiedlichste Weise beginnt in Europa eine neue, frische Auseinandersetzung mit der eigenen Kultur wie auch mit der eigenen Person und ihrem Potential. Nach der Auseinandersetzung mit dem Neuen von aussen beginnt nun diejenige mit dem eigenen Innen, da man sich plötzlich wieder stärker der Wertigkeit, der Originalität der Kreation bewusst ist und damit auch der eigenen Phantasie, Psyche und geistigen Kraft. Dies wird dadurch erleichtert, als sich die zum Teil fast blinde Ausrichtung auf amerikanische Vorbilder - in der Schweiz überhaupt auf Vorbilder von aussen - als Bumerang erweist, indem sich niemand von aussen für die "epigonale Variation" interes-

siert, zum Teil sicher zu Recht, und in den Fällen auch von eigenwilligster "Variation" nur die Bezugselemente von aussen sieht. Diese nun auftauchende neue Haltung gegenüber der internationalen Kunstsituation ist zunächst nur aus europäischer Sicht zu sehen und führt wegen der vielteiligen kulturellen und politischen Strukturierung der europäischen Staaten weniger zu nationalen als eher zu individuellen Reaktionen, die in bestimmten Regionen, in denen parallel verschiedene Künstler-Individuen ihrer eigenen Individualität und ihrer Kultur auf der Spur sind, notgedrungen vergleichbare Merkmale aufweisen. Wenn sich daraus ein die isolierten Künstler verbindender Dialog ergab und zugleich durch Ausstellungen eine gründliche Information auch von "ausser" gewährleistet war, konnte sich eine regionale Situation ergeben, die nicht einfach lokalbedingt war und in einer provinziellen Haltung der internationalen Kunst-Avantgarde gegenüber verharrte, sondern sich als ein Teil von ihr verstand. Nur, diese animierenden Situationen gab und gibt es nicht überall in Europa, ich kenne ein paar wenige, die meiner Vorstellung des hier skizzierten "Regionalismus" entsprechen, sie sind eher exemplarisch isolierte Fälle. So scheint mir die hier in der Ausstellung vorgestellte Situation der Schweizer Kunst der letzten 10 Jahre die exemplarischste zu sein, möglicherweise auch deshalb, weil sie - so weit ich weiss - als erste auf diese Weise interpretiert und analysiert wurde und zwar im Bereich der Innerschweizer Kunst, deren "Mentalitätsraum" Jean-Christophe Ammann und Theo Kneubühler auch im theoretischen Ueberbau erschlossen haben, und ihn damit den einzelnen Autoren/Künstlern erst recht bewusst machten.

Wenn ich also hier von "Regionalismus" und "Internationalismus" in der Schweizer Kunst rede, dann mit einer Reihe von Einschränkungen und Voraussetzungen, die zunächst nur

für diese spezifische Situation gelten, die man aber mit andern Situationen vergleichen mag, um festzustellen, ob es sich hier tatsächlich um eine isolierte, nicht zu verallgemeinernde Situation handelt oder nicht. Die Voraussetzungen fasse ich hier zusammen:

1. Im Gegensatz zu einer provinziellen Haltung schliesse ich unter dem Begriff Regionalismus eine grundsätzliche Abneigung gegenüber der zeitgenössischen internationalen Kunstsituation aus. Eine Auseinandersetzung und die Kenntnis der zeitgenössischen Kunst im überregionalen, internationalen Rahmen nehme ich nicht nur als selbstverständlich an, sondern sie ist eine wichtige Voraussetzung dafür, dass Regionalismus in der Kunst nicht als Lokalkunst missverstanden wird.
2. Im Gegensatz zu einer internationalistischen Haltung, in der einzig die Angleichung an internationale Trends mittels Nachahmung spezifischer und modischer Stilmerkmale angestrebt wird und eine Minderbewertung aller Elemente festzustellen ist, die der eigenen, persönlichen wie regionalen Kultur entstammen und folglich bewusst oder unbewusst vermieden werden, soll unter dem Begriff Regionalismus keine Wertung zwischen lokalen-regionalen und internationalen Stil- wie Inhaltsmerkmalen verstanden werden.
3. Kunst, die einer regionalistischen Haltung entsprechen soll oder ihr zugeordnet wird, darf nicht bloss in der eigenen Region rezeptionsfähig sein, sondern muss, als Voraussetzung, auch ausserhalb ihres eigenen kulturellen Kontextes rezipierbar sein. Sie wird erst sinnvoll und interessant, wenn es ihr gelingt, in einen internationalen allgemeinen Diskurs der zeitgenössischen Kunst zu treten. Dies setzt natürlich voraus, dass die

internationalen Betrachter der zeitgenössischen Kunstszene bereit sind, sich von einem uniformen Kunstkode zu lösen und das Spektrum auf grösseren individuellen wie kulturspezifischen Reichtum auszuweiten, was, wie mir scheint, mindestens in Europa in den letzten Jahren immer mehr der Fall ist.

Die genannten Voraussetzungen können natürlich in den wenigsten Regionen gleichzeitig erfüllt werden, sie hängen sowohl vom individuellen Reichtum des Künstlerpotentials ab, wie von spezifischen kulturellen Voraussetzungen. Die exemplarische Form, die ich mir vorstelle, findet sich eigentlich nur da, wo einerseits eine intensive Auseinandersetzung mit der internationalen Kunstszene über lange Zeit und intensiv gepflegt wurde, und andererseits in der Region noch ein reiches, differenziertes Bewusstsein über die eigene Kultur, über das Verhältnis zur allgemeinen Zeitkultur möglich ist und sich damit das Selbstbewusstsein der eigenen Kultur und Individualität auf einen offenen Dialog mit den internationalen zeitgenössischen Kunstformen einlassen kann.

Ob und inwieweit ähnliche "regionale" Kunstsituationen im Ausland anzutreffen sind, kann ich nur vermuten, denn dies kann nur treffend von andern Analysanden am Ort beurteilt werden, im Vergleich zu dieser Analyse und der Luzerner Ausstellung. Ich stelle mir vor, dass mindestens ähnliche Phänomene im Rheinland festzustellen sind, da dort auch gleichzeitig ein starkes lokal-kulturelles Bewusstsein mit einer intensiven international ausgerichteten Kunstszene zusammentrifft. Wahrscheinlich findet sich eine ähnliche Situation auch in andern europäischen Ländern mit regionalistischer politischer und kultureller Struktur wie z.B. in Italien (-ich denke an die Generation der Arte Povera oder an die neu auftauchende Erscheinung der "jungen Italiener"), oder auch in Oesterreich mit dem Wiener Aktionismus

als möglicherweise wichtigste frühe Manifestation dieses Phänomens.

Um nun die Qualität, die Leistung dieser jüngeren "regionalistischen" Schweizer Künstler in ihrer ganzen Tragweite nachvollziehen zu können, möchte ich zunächst etwas zurückblenden auf die Entwicklung der Schweizer Kunst der letzten Jahrzehnte:

Vorgeschichte

Die Bedeutung der Konkreten

Die meist isoliert arbeitenden Surrealisten bleiben äusseren Einflüssen gegenüber eher zurückhaltend. Es ist jedoch interessant, kurz auf Geschichte und Bedeutung der Schweizer Konkreten einzugehen, da sie im Ursprung auf die um 1920 wichtigste Avantgarde-Bewegung zurückgeht, die nicht in der Kunstmropole Paris, sondern gleichzeitig in Russland, Holland, Deutschland, England und der Schweiz entsteht. Eine echte europäische Bewegung mit dem Bauhaus als Drehscheibe. Unter den Schweizern der ersten Stunde (wie Itten, Klee und die indirekt Einfluss auf das Bauhaus ausübenden Arp und Sophie Täuber-Arp) sind zwar keine eigentlichen Konstruktivisten, doch wirken sie entscheidend mit. In späterer Zeit kommt als Direktor der Schweizer Hannes Meyer dazu, der vor allem für die Architektur und den Städtebau wichtig wird und als Schüler Max Bill und Hans Fischli. Die Nazis und der 2. Weltkrieg bringen praktisch alle Schweizer des Bauhauses wie viele andere fortschrittliche Künstler in die Schweiz zurück. Vor allem Zürich wird zu einem Zentrum für Lehre (in der Kunstgewerbeschule) und Ausbreitung konkreter Kunst. Nicht über die Rezeption der Kunst, sondern über den Einfluss auf den Unterricht der Kunstgewerbeschulen (Zürich oder Basel) und dadurch auch auf die angewandten Bereiche, wie Grafik, Typografie, Plakatkunst, Design, Architektur, setzt sich denn auch der Bauhaus-Gedanke in der Schweiz durch. Zur Konzeption dieser Kunst gehört als wichtiger Faktor der Verzicht, individuelle, persönliche Bildwelten in einer persönlichen Handschrift zu kreieren, ausführliche Inhalte darzustellen. Die Struktur dieser universalen Gestaltsprache soll möglichst unpersönlich sein, allein in der Umsetzung ist ein Freiraum für persönliche Gestaltung möglich und erwünscht.

Vom Nachhall der Konkreten

Die erste Generation der Konkreten hat noch einen grossen Spielraum zur Entfaltung ihrer persönlichen Kreativität, doch in diesem formalen Rahmen kreativ weiter zu arbeiten wird für die darauffolgende Generation bereits zur äusserst schwierigen Aufgabe, gerade weil die formale Grundstruktur auf einfachste Weise adaptierbar ist. Eine kreative Weiterentwicklung dieser formalen Struktur wie ihrer Ideologie müsste gerade diese ständig hinterfragen.

Wenn unter den jüngeren Vertretern einer reinen konkreten Kunst die wenigsten eine persönliche originäre Bildvorstellung finden, ist doch erstaunlich, dass in der 60er Jahren in Kunstregionen wie Bern, das zur aktivsten neueren Kunstszene wurde, fast alle Künstler sich der Mittel der traditionellen Konkreten bedienen. Künstler wie Roth, Spörri, Eggenschwiler, Werro, Distel, Me-gert u.a. haben in ihren Werken der 50er und 60er Jahre die konstruktive Struktur des konkreten Bildaufbaues eingesetzt, aber nicht in totaler Konsequenz. Sie stören, irritieren, ironisieren auf verschiedene Art die konstruktive Reinheit.

Der amerikanische Einbruch

Wenn parallel zur Verarbeitung der konkreten Kunst der 50er und 60er Jahre der Einbruch der amerikanischen Kunst - u.a. der Action Painting und des abstrakten Expressionismus - mit ihrem anarchischen, organischen Zug die Ruhe der "guten Form" stört, so ergibt sich durch die zweite amerikanische Welle, diejenige der Pop Art, eine eigenartige Vermischung dieser Pop-Kunst mit der hier vorhandenen Methodik der konkreten Kunst. Künstler wie Urs Lüthy oder Markus Raetz schaffen unter anderem in der zweiten Hälfte der 60er Jahre Werke in dieser sauberen Symbiose zwischen Pop Art und perfekter Konstruktion in Farb- und Formkodex der Konkre-

ten. Abschliessend wäre zu sagen, dass konkrete Schweizer Kunst sich in und ausserhalb der Schweiz hat durchsetzen können, weil u.a. ganz andere Motive als die der ursprünglichen Verfechter mitgeholfen haben. Paul Nizon hat in seinem Buch *Diskus in der Enge* (1970) einen möglichen Zusammenhang aufgedeckt:

"Die Ideologie der 'guten Form' befriedigt unsere affirmativen Neigungen (...). Man möchte behaupten, im Wertsystem der 'guten Form' transzendiere Wesentliches aus dem Katalog schweizerischer Nationaltugenden (...) in eine mystische Sphäre!"

Zu diesen Nationaltugenden zählt Nizon "Nüchternheit, Sparsamkeit, Schnörkellosigkeit, Sauberkeit, Vernüftigkeit". Was aus einer radikalen Kunstgesinnung entstand, konnte so nach genügend sorgfältiger "Ueberarbeitung" dem Bild des Schweizern und vom Schweizer bestens entsprechen. Besonders in Nordamerika, Holland und Deutschland ist diese Schweizer Kunst erfolgreich; erfolgreich in dem Sinn, als sie dem Bild vom sauberen, braven, perfekt organisierten Schweizer entspricht. Da aber diese Prädikate für ein Kunstwerk nicht die höchste Auszeichnung bedeuten (im Gegensatz zu den Bereichen des Design, der Industrieprodukte und der Dienstleistungen), gilt diese Anerkennung der Schweizer Kunst nur bedingt ihrer Qualität als Kunst, vielmehr bekräftigt sie indirekt ein altes Vorurteil gegenüber der Schweizer Kunst! Sie sei Kunst des guten Durchschnitts, des guten Handwerks, der guten Adaption, die gleichzeitig geniale Pionierleistungen ausschliesst. Dieses Vorurteil misst der Schweizer Kunst eine ständige Empfängerrolle zu, in der gut verarbeitet wird, spricht ihr aber eine impulsgebende Rolle ab.

Der Mythos einer "braven" Schweizer Kunst gerät ins Wanken

Die wohltemperierte Ordnung der

Schweizer Kunstszenen wird Mitte der 60er Jahre durch einzelne eher anarchistisch als mit einer Ideologie operierende Künstler untergraben. Nachdem schon in den 50er Jahren Jean Tinguely ganz gegen die Sitte der wohlgezogenen Bescheidenheit gleich mit viel Eklat und berühmten Künstlern in Paris auftritt, stösst er gleich zur internationalen Avantgarde vor, und 1960 hat er gar den Durchbruch in New York geschafft - mit einer Einzelausstellung und seinem Happening ("Homage à New York") im Museum of Modern Art. Nicht nur seine Kunstform, auch sein Verhalten ist mindestens äusserlich ganz unschweizerisch, atypisch, genauso wie die nationale wie internationale Popularität, die er bald genießt.

Wenn sich dann doch die Präzision und Pedanterie der Schweizer Uhr in seinen Maschinen verstecken und er in verschiedenen Phasen eine formale Auseinandersetzung mit der strengen konkreten Kunst auch in deren Negation nicht verheimlichen kann, ist sein temperamentvoller Eingriff in die ruhige Schweizer Kunstszenen sehr wichtig auch für die Kontakte, die er zwischen einzelnen weiteren jungen Schweizer Exzentrikern und der internationalen Kunstszenen schaffen kann (Daniel Spörri, Dieter Roth, Karl Gerstner, André Thomkins). Die Verbindung dieser Gruppe wiederum zu George Brecht, Robert Filliou und der ganzen Fluxusszenen schaffen einen sehr intensiven Austausch zwischen diesen einzelnen Schweizern und der aktivsten europäischen Kunstszenen im Ruhrgebiet und in Paris, die wiederum verbunden ist mit einem Teil der amerikanischen Avantgarde-Szenen um Happening und Pop Art (Rauschenberg, Higgins usw.). Ein gemeinsamer Nenner dieser Künstler ist ihre individuelle Opposition zur schweizerischen Norm und das Ausbrechen aus ihr. Das Geordnete wird aufgelöst und neu, zum Teil durch Zufall, strukturiert. Das Gewohnte wird auseinandergerissen und in neue Zusammenhänge gestellt, was eine neue Be-

deutung bringt. Dazu eignen sich Spielereien mit alltäglichen Dingen, die Auflösung von Objektteilen und ihre neue Zusammensetzung. Dies wird bei all den genannten Künstlern an objekthaftem Material vollzogen oder auf der Ebene der Zeichnung, die bei Roth oder Thomkins eine wichtige Rolle spielt. In einer ungewöhnlich grossen Vielfalt von Themen und Techniken setzt Thomkins die Zeichnung, das kammerhafte Bild ein, zeigt den Reichtum von Uminterpretationen, des scheinbar genrehaften, idyllischen Wirklichen im Alltag. Das Beispiel von Thomkins zeigt auch, dass eine Tradition in der Schweizer Kunst aufbricht, die in der offiziellen Szene bisher wenig wirksam war: die der Phantastik. Thomkins lernt, in Luzern aufgewachsen, durch Max von Moos nicht nur den Surrealismus und den Dadaismus kennen, sondern auch den Manierismus als Haltung und seine Spielformen.

Phantastik und Lokaltraditionen

Der Hang zur Phantastik in Verbindung auch mit lokalen Traditionen ist ein wichtiger Faktor in der Schweizer Kunst, der uns in seiner Wichtigkeit erst in den letzten 15 Jahren wieder bewusst wird. Auch die Offenheit, ganz traditionelle Kunstmittel ganz unkonventionell einzusetzen, wird gerade durch Thomkins und Roth wieder für die jüngeren Künstler verfügbar. Während die genannten Künstler nicht nur in der Schweiz, sondern vor allem auch nach aussen und im Zusammenhag mit der europäischen Avantgarde operieren, gibt es andere Exzentriker, die isolierter und ausschliesslich in der Schweiz in jeweils ganz abgeschlossenen Milieus tätig sind. Ich denke z.B. an Friedrich Kuhn in Zürich, an Kurt Farner in Basel, die beide jeweils in ihrem lokalen Freundeskreis wirksam werden. Alle diese Künstler stehen dem Milieu der revoltierenden, politisierten Jugend sehr nahe mit einer individuellen Exzentrik, einem anarchischen Gebaren und ihrer Opposition zur offiziellen Schweiz, zum spezifisch

Schweizerischen, ob sie nach aussen international oder in einem lokalen alternativen Milieu operieren.

Die Wende um 1970: Politisch-kulturelle Revolte mit Schwerpunkt in Zürich

Wie reagieren nun die jüngeren Künstler in den 70er Jahren auf die politisch-kulturelle Aufbruchstimmung Ende der 60er Jahre? Rückblickend sehe ich drei grundsätzlich verschiedene Reaktionsweisen:

Erstens: Inhaltliche Reflexion der politisch-kulturellen Revolte. Schwerpunkt dieser Reaktion ist Zürich was auch der politischen Situation entspricht. Es bilden sich Künstlergruppen, die nicht nur inhaltlich politische Themen in die Kunst einbeziehen, sondern auch in der Struktur der Kunsterziehung wie Kunstvermittlung neue Wege gehen. Als Beispiel nenne ich hier die Künstlergenossenschaft Produga, in der sich eine Reihe bekannter wie unbekannter Künstler und Kunstvermittler zusammenschliessen, eine Galerie betreiben und sich für ganz spezifische Probleme, wie z.B. die Fremdarbeiter, einsetzen und versuchen, mit Kunst das politische Bewusstsein zu vertiefen. Es gab und gibt immer wieder solche Initiativen, die nie richtig in die Praxis umgesetzt werden, doch die Produga hält über viele Jahre durch. Ihr gehören ursprünglich Künstler verschiedener stilistischer Auffassung an, doch letztlich setzt sich ein ausschliesslich realistischer Stil durch. Die Arbeit dieser Gruppe hat jedoch zur Innovation, sei es im Bereich der politischen oder der Schweizer Kunst wenig beigetragen. Während sie auf der Ebene der Vermittlung neue Wege gegangen ist, bleibt sie in ihrer Kunst im Rahmen des durchaus Konventionellen, auch innerhalb der Tradition realistischer Kunst.

Damit stellt sich die Frage, ob das Ziel erreicht wurde, mit Kunst das politische Bewusstsein zu verändern. Wenn Bilder auf ideologischen Klischees aufbauen, dann dienen sie eher zur Bestätigung einer im Betrachter schon vollzogenen Einstellung, d.h. sie bekommen die gleiche Funktion wie etwa das Selbstporträt

oder das Porträt für den Auftraggeber in der bürgerlichen Kunsttradition. Zwar ist eine emotionale Stütze oder Bestätigung durch Bilder auch eine Funktion von Kunst, nur keine innovative und keine impulsgebende - im Gegensatz z.B. zu den Plakaten des Pariser Mai 68. Innerhalb der Möglichkeiten des Realismus hat in der Schweiz Franz Gertsch mit seiner Version des Hyperrealismus und vor allem seinen Bildthemen - die alle aus dem privaten Kontext von jungen Leuten stammen, die sicher zum kleinsten Teil politische Aktivisten sind, jedoch nach einem neuen alternativen Lebensstil suchen - gerade in der Präzision der Auswahl, der Konzentration des Bildes und der formalen Umsetzung sehr viel mehr auszusagen über unsere Zeit und ihre Tendenzen.

Die internationale Avantgarde als Vorbild

Die zweite "typische" Reaktionsweise kann dadurch charakterisiert werden, dass man sich bewusst nach der internationalen Avantgarde als Vorbild ausrichtet. Es entspricht ganz der Tradition der modernen Schweizer Kunst (eigentlich jeder Kunstsituation, die man national oder geographisch definiert), auf die grossen internationalen Kunstentwicklungen zu reagieren, sie aufzunehmen und sie mit mehr oder weniger Einfallsreichtum zu variieren. War es in den 60er Jahren die Pop Art als letzte beeinflussende Bewegung, so wird in den 70er Jahren die Situation komplexer. Die in Amerika zur gleichen Zeit wie die Pop Art entstandene Minimal Art hat mit sehr viel mehr Verspätung auf Europa entsprechend auch auf die Schweiz eine Wirkung gezeigt. Ihr Einfluss ist schwer zu lokalisieren, da er häufig, wo er tatsächlich vorkommt, von Künstlern aufgenommen wird, die im Rahmen der konkreten Kunst aufgewachsen sind und ihre Grundkonzeption nicht eigentlich geändert haben. Viel eindeutiger ist eine Wirkung der Konzeptkunst zu beobachten, wobei die eigentlichen

Schöpfer der Konzeptkunst in der Schweiz erst nachträglich bekannt werden, während zunächst ihre sehr viel verschwommene, verdünnte Rezeption auf der ganzen Welt wirken kann. Was eigentlich auf die Schweiz direkt wirkte, war viel eher die offene und banale Idee "Projekte als Kunst", wie sie etwa Klaus Groh in seinem Buch *If I had a mind (Konzept-Art, Projekt-Art)* publiziert hat, in der sich einige Schweizer Vertreter finden und in der zu sehen ist, wie eine neue Kunstidee innert Kürze zur internationalen Mode wird.

Als unmittelbar betroffener Zeitgenosse kann man natürlich viel weniger differenziert unterscheiden. So hat auch die Ausstellung von Harry Szeemann *When Attitudes Become Form* die verschiedensten Kunstrichtungen und Künstler zusammengefasst. Für die einen wurde alles zur Konzeptkunst, für die anderen zur Prozesskunst, für die dritten zur *Arte povera*. Insgesamt hat die Ausstellung jedoch sicher eine neue Mentalität in der Schweiz verfügbar gemacht, ob sie nun zur modischen Imitation verführte oder zu einer kreativen Umsetzung.

Die Ausstellung von Jean-Christophe Ammann im Jahre darauf mit dem Titel *Visualisierte Denkprozesse* belegt an Beispielen von Künstlern wie Camesi, Castelli, Huber, Lienhard, Lüthy, Dieter Meier, G. Minckoff, M. Raetz, Balz Burkhardt und Aldo Walker eine sehr spontane Rezeption dieses neuen Kunstverständnisses in der Schweiz, gleichzeitig auch eine in den meisten Fällen sehr eigene Umsetzung. Die meisten dieser Künstler haben sich in den letzten zehn Jahren weiterhin behauptet, wobei zu betonen ist, dass viele nach dieser spontanen Phase einer sehr direkten Aufnahme von Ideen aus dem internationalen Kontext sehr schnell sich zu einer viel eigeneren Entwicklung durchgesetzt haben, wie z.B. Castelli, Lüthy, Raetz und Walker. Doch die Mehrheit der jüngeren Künstler konnte diesen Prozess nicht vollziehen. Sicher hat eine Ausstellung

wie *Visualisierte Denkprozesse* sehr viel Imitationen ausgelöst. Doch gerade die Struktur der Konzeptkunst scheint mir sehr schlecht dazu geeignet, von der Mentalität der meisten Schweizer Künstler auf eigene Weise verdaut zu werden. Sie verlangt eine sehr gewitzte Intellektualität, eine Trockenheit in der Umsetzung, sehr viel Wissen der neueren Geschichte der Philosophie und Linguistik - von Wittgenstein bis zu den jüngeren Vertretern einer analytischen Philosophie. Diese Voraussetzungen sind in der Schweiz nur in Ausnahmefällen gegeben. Deshalb finden wir interessante Werke dieser Richtung wirklich nur in den Vereinigten Staaten, in England, Holland und höchstens noch bei einzelnen Deutschen.

Ausnahmen bestätigen die Regel. Zwei Schweizer zähle ich zu diesem Bereich, die schon um 1965, vor einer ästhetischen Formalisierung der Konzept-Kunst (ab 1969), in diesem Bereich Wesentliches beigetragen haben und eine eigenwillige Position und Entwicklung nachweisen können. Beide haben weder in Bezug zur Schweizer Kunst gearbeitet, noch in diesem Rahmen Anerkennung gefunden, obwohl mindestens der eine, Niele Toroni, der Tessiner Künstler, der seit 1953 in Paris lebt, sonst überall bekannt geworden ist. Er war noch nie in der Schweiz als "Schweizer Künstler" an einer offizielleren Ausstellung im In- und Ausland vertreten oder sonst gefördert oder unterstützt worden, obwohl er den regelmässigen Kontakt zu seiner Tessiner Heimatgemeinde nicht abgebrochen hat und häufig in der Schweiz ist. Diese Luzerner Ausstellung und dieser Kontext der Schweizer Kunst ist für ihn also eine Premiere (Johannes Gachnang hatte ihn 1978 in der Kunsthalle Bern ausgestellt, Adelina von Fürstenberg im Centre d'art contemporain in Genf).

Da bisher absolut kein Kontakt zwischen ihm und den übrigen Künstlern in der Ausstellung bestand, mag man sich fragen, wes-

halb er nun dabei ist. Mir ist der atypische Fall dennoch sehr exemplarisch für die Schweizer Kunst vorgekommen. Seit Toroni 1967/68 zusammen mit Buren, Parmentier und Mosset in Paris manifestartig aufgetreten ist (erstmalig im "Salon de la Jeune Peinture", 1967: Buren setzte das erste Mal seine Vertikalstreifen ein, Parmentier Horizontalstreifen und Mosset einen schwarzen Kreisring auf weissem Grund, arbeitet er immer mit der gleichen Methode und dem gleichen Arbeitstitel: "Empreintes nr. 50". Mit einem Pinsel der Grösse nr. 50 trägt er Farbabdrücke quadratischen Formates, also gleich lang wie die Breite des Pinsels, immer im gleichen Abstand von 30 cm zueinander auf den Malgrund (Wand, Tuch etc.) auf. Die Farben variiert er von Arbeit zu Arbeit, jede aber immer einfarbig, ebenso das Flächenfeld, in dem diese Struktur zum Einsatz kommt, je nach räumlicher Situation. Während am Anfang alle vier Künstler gemeinsam manifestartige Statements über die Kunst, die Malerei und ihre gesellschaftspolitischen wie kunstpolitischen Mechanismen abgaben, blieb Toroni später, als sich die vier auseinandergeliebt hatten, im Gegensatz etwa zu Buren immer zurückhaltender mit dem Verfasser von Texten, Manifesten usw. Seine Arbeit versteht er an sich als einen Kommentar, als ein Manifest zu Malerei und Kunst. Toroni ist, in einem weiteren Vergleich zu Buren, monotoner, auch sturer geblieben im Einsatz seiner Methode, während Buren beinahe den "Reichtum" der Adaptionsfähigkeit seines einfachen Mittels, der Vertikalstreifen, zu betonen scheint. Toroni hat mit dieser "Sturheit"-vielleicht eine Charaktereigenschaft, die für einen Schweizer als typisch gilt - in der Schweizer Kunst jedoch nicht wirken können, er hätte im schweizerischen Zusammenhang diese Methode auch nicht entwickeln können.

Der andere geistig in der Schweiz isolierte und dem Bezugsfeld der internationalen Konzept-Kunst in den 60er Jahren nahestehende Künst-

ler ist Aldo Walker von Luzern. Er hat, im Gegensatz zu Toroni, seine Heimat nicht verlassen, und blieb hier mit seiner Arbeit ziemlich allein, obwohl er mehrmals auch im Kunstmuseum Luzern ausstellte. Er selbst informiert sich genau und gründlich über die Kunst, aber auch vor allem über ihre semiotische-, linguistische und philosophische Entwicklung. Von seiner Haltung her dürfte man ihn sicher nicht einem "Regionalismus" zuordnen, obwohl er durch sein Verharren am Ort eine bestimmte Gebundenheit bezeugt, die ihn bis jetzt daran hinderte, dass seine Arbeit grössere Beachtung fand. Er steht, auch im Gegensatz zu Toroni, in engem Kontakt mit Künstlerkollegen in der Region, die, wie er sich ganz wesentlich in ihrer Arbeit mit der "Kunst als Sprache" und mit dem "Bild" an sich auseinandersetzen, in der Wahl der Mittel wie im Einbeziehen individueller Phantasie offener erscheinen und stärker eine regionale Eigenheit, Mentalität geprägt haben, ohne sich dies jedoch zum Ziel zu nehmen.

Toroni wie Walker sind also isolierte Erscheinungen in der Schweiz, sie sind mir in diesem Kontext aber besonders wichtig, da sie belegen, dass es für einen Schweizer Künstler, der in der Schweiz bleibt, äusserst schwierig ist, in einem internationalen Diskurs mitzuwirken und dort einen eigenen, wesentlichen Beitrag zu liefern.

Anfangs der 70er Jahre war ich im Ausland, vor allem in England, und erlebte besonders im Wechsel der Begegnung mit der dortigen Kunstsituation und derjenigen der Schweiz enorme Kontraste. Viele Kunstformen, die mich in England sehr angesprochen haben, wie etwa die Konzeptkunst und ihre Weiterentwicklung, die Versuche mit neuen Medien (Video, Film), verlieren in ihrer Umsetzung in der Schweizer Kunst häufig ihr Potential und werden hier zu langweiligen, nur formal adaptierten Spielereien. Es ist auch erstaunlich, dass hier in der zweiten Hälfte der 70er Jahre überdies die zweite Welle einer nur

stilistisch ausgeschliffenen, perfektionierten Adaption von Kunstvorstellungen, die der Minimal Art oder Prozesskunst der späten 60er Jahre entnommen sind, über das Land hereinbricht. In einer geschickten Vermischung der Möglichkeiten des schweizerischen "Handwerkers in Kunst" werden Ideen der 60er Jahre der Prozess-Art, der Seriellen Formation, der Arte provera sterilisiert. Es sind, entsprechend der Langeweile eines Konkreten der dritten Generation, beste Schularbeiten, die, perfekt im Handwerk, aber ohne jegliche neue und eigene Idee, die Vorbilder umsetzen - häufig ohne sie zu kennen.

"Neue Innerlichkeit"

Schon anfangs der 70er Jahre werden sich einige Beobachter der Schweizer Kunstszene, die auch die Entwicklung der zeitgenössischen Kunst im internationalen Kontext überblicken, bewusst, dass sich überall eine entscheidende Wende im Verhältnis einzelner Künstler zur internationalen Kunstszene und zu ihrer eigenen Arbeit vollzieht. Allen voran wäre hier Jean-Christophe Ammann zu nennen, der diese Entwicklung früh entdeckt und sie durch Ausstellungen sichtbar macht und fördert. Ein Aspekt wird an der Dokumenta V/72 von Harald Szeemann deutlich und unter dem Schlagwort "Individuelle Mythologie" bekannt. Der andere Aspekt, der damit auch zusammenhängt, die verstärkte Autonomie einzelner Künstler von internationalen Trends durch ihr verstärktes Interesse an der eigenen Individualität, wird erst später unter dem Begriff "Regionalismus" zusammengefasst. Dass in diesem Kontext eine Reihe von Schweizer Künstlern eine wichtige Rolle zu spielen beginnt, zeigt ihre Präsenz an der Dokumenta V.

Eine erste Analyse über die Situation der Schweizer Kunst unternimmt Theo Kneubühler in seinem Buch *Kunst: 28 Schweizer*, (hrsg. von B. Raeber, Luzern) das er 1970 beginnt und 1972 erscheinen lässt. Damals stossen seine Argumente wie seine Auswahl der Künstler gesamtschweizerisch einerseits auf grosses Interesse, andererseits auf ebenso starke Skepsis. Betrachten wir sie heute, müssen wir ihnen im grossen ganzen recht geben, obwohl sich natürlich über Gewichtung und Auswahl der Künstler im einzelnen heute noch diskutieren lässt. Ich zitiere Kneubühler:

"Gegen Ende der 60er Jahre tauchen plötzlich einzelne junge und jüngere Künstler auf, die sich durch eine grosse Eigensinnigkeit auszeichnen. So in Bern Jean-Frédéric Schnyder, Markus Raetz, ein veränderter Franz Eggenschwiler, in Zürich Dieter Meier, Urs Lüthy, in

Genf der Tessiner Gianfredo Camesi (neben Paolucci und Bernasconi der einzige Tessiner von überregionaler Bedeutung) und der Deutschschweizer H.R. Huber, in Aarau Suter, Kielholz, Rothacher, Matter, Herzog und Müller, in Luzern Castelli, ein veränderter Egloff, Meier, Rieser, Walker, Widmer und Winnewisser. Dabei ist interessant, dass von bis lange Künstlerisch peripheren Zonen und Gegenden her, wie dies Luzern, Aarau und teilweise auch Genf sind, plötzlich neue Energien nachstossen. In Luzern wohnen und arbeiten heute vielleicht 15 junge und jüngere Künstler, die besonders auf dem Gebiete der Zeichnung Ausserordentliches schaffen, dabei arbeitet jeder für sich, sie bilden also nicht eine eigentliche Gruppe."

Dies der Ueberblick. Dazu kommt die Feststellung, dass "die Zentren und Schaltstellen heutiger Schweizer Kunst (...) sich fast ausnahmslos im deutschsprachigen Teil" befindet und:

"Die Grossstadt ist heute nicht mehr unabdingbare Voraussetzung für die Kreativität. Im Gegenteil, sie ist heute mehr Hemmnis, was sich in der Stadtflucht vieler Künstler, Intellektueller, Wissenschaftler, ausdrückt."

Die Regionen Innerschweiz und Aargau

Diese Interpretation trifft heute zum Teil nicht mehr zu. Jedoch bestätigt uns die weitere Entwicklung die Richtigkeit der Analyse Kneubühlers. Der junge Schweizer Künstler gehörte, wenn er wollte, zu den bestinformierten über zeitgenössische Kunst auf der Welt. Diese Künstler sind nicht nur informiert und interessiert, sie nutzen auch diese Erfahrung. Sie fühlen sich selbstsicher genug und spüren, dass nicht nur ihre eigene Person, sondern auch ihr Lebenskontext in der europäischen Tradition, die Differenziertheit der eigenen kulturellen Region zu ihrer Konstitution gehören. Das Zusammentreffen all dieser Faktoren ist ein besonderer

Glücksfall für den jungen Schweizer Künstler. Die Voraussetzung ist aber eben das Vertrauen in sich selbst, aus seiner persönlichen Erfahrung, aus seinen Interessen, aus seinen Fähigkeiten heraus operieren zu können. Dabei können nun Regionen die einerseits nicht belastet sind, durch eine Übergewichtige lokale Kunsttradition und andererseits über einen Reichtum an lebendigen Traditionen verfügen, das Leben und Denken des von einer universalen Einheitstechnologie bedrohten Grosstädtmenschen bereichern, damit auch Künstler anregen. Das bedeutet gleichzeitig, dass Basel und Zürich etwa als Städte mit starken lokalen Kunsttraditionen ihren jungen Künstlern zu wenig Freiraum geben, sich in der ange deuteten Richtung zu entfalten. Luzern ist durch seine Kunstschnle wie durch seine geographisch-kulturelle Lage und durch seine aktive Museumspolitik als Region prädestiniert, der Aargau ebenfalls - aber eher durch seine Anonymität als Agglomeration von Kleinstädten, die ohne Zentrum zu einem der typischsten Schweizer Lebensräume von heute geworden sind, und die nicht durch eine lokale Kunsttradition beherrscht werden.

Jedoch was nun ohne Distanz schnell als zusammenhängendes Phänomen interpretiert wird, d.h. das Auftauchen regionaler Kunstszene in Luzern und Aarau, verleitet dazu, nur die Gesamterscheinung zu sehen und ihre Abhängigkeit von der Kreativität des Einzelnen zu vergessen. Wenn nun ein solches Phänomen sehr schnell publik wird, sind auch bereits die Imitatoren da. Echte "individuelle Mythologien" können aber nicht durch Imitation gefunden werden. So wird etwa in der Inner-schweiz eine Reihe von Stilmerkmalen zum "Markenzeichen", z.B. kleinformatige, "sensible", im Stil ausgeführte Zeichnungen und Aquarelle. Dies wurde von den originären Schöpfern vor allem deshalb gepflegt, weil dieses Mittel erlaubt, Gedanken, Ideen, Gefühle mit einem sehr feinsinnigen, seis-mographischen Instrument aufzu-

zeichnen. Innerhalb der letzten zehn Jahre wird nun der Modus der Aufzeichnung, der Erscheinung zum festgefahrenen Stil, der sich als spezifisch luzernerisch oder aargauisch in der ganzen Schweiz ausbreitet. Die Geschicktheit der Epigonen ist in ihrer Inhaltslosigkeit immer wieder verblüffend.

Die neuen Bildvorstellungen

Im Gegensatz zu den eben kritisierten Adaptionen wurde - vor allem von den hier ausgewählten Künstlern - Neues, Anregendes und Eigenwilliges dann gefunden, wenn einer formalistischen Praxis ausgewichen wurde und die Künstler für sich, in sich, nach neuen Bildern, neuen Bildvorstellungen gesucht haben, die aus dem eigenen Ich wie der eigenen Kultur als frische, unverbrauchte Vorstellungen gewonnen werden konnten, gewonnen werden mussten: *"Die Notwendigkeit bildhafter Vorstellungen hängt mit der Armut unserer eigenen bildhaften Vorstellungen zusammen: In dem Masse, wie wir von Bildern überflutet werden und wurden, in dem Masse hat sich das Potential an eigenen bildhaften Vorstellungen reduziert. Mit anderen Worten: Was sich heute oft als eigene bildhafte Vorstellung aus gibt, sind Interpretationen, Abweichungen, nachempfundene Umwandlungen reproduzierter Bildwelten (die Welt der Abbildungen)." (J.Ch.Ammann, in: Kat. Rolf Winnewisser, Basel 1979).* Es sind diese neuen Bildvorstellungen, hauptsächlich von neuen Inhalten geprägt, die den wesentlichen Beitrag der jüngeren Schweizer Kunst der letzten 10 Jahre zum allgemeinen Kunstkontext darstellen.

Ueberblicken wir die Werke zunächst generell, fällt als ein allgemeines Merkmal auf, dass rein abstrakte Bildvorstellungen als Inhalt fehlen, dafür beinahe alle Bilder "gegenstandsbezogene" - um es verallgemeinernd auszudrücken - Bildvorstellungen, Inhalte formulieren. Die Angst vor Formalismen scheint die Hemmung vor abstraktem Bildmaterial noch gesteigert zu haben. Wenn nun trotzdem im Werk einzelner Künstler doch immer wieder geometrische Muster, Ornamente, Strukturierungselemente auftauchen (z.B. Rapportmuster bei Thomkins, gerasterte Bildstrukturen bei Raetz, asiatische Ornamentik bei Kielholz) oder expressive, spontane Bewegungsmuster (z.B. bei Sandoz, Melcher), die jedoch nie ohne Zusam-

menhang zu gegenständlichen Bildvorstellungen sind, bestätigt sich selbst bei Werken mit starker Auflösung der Gegenstandsbezogenheit, dass autonome abstrakte Formen vermieden werden.

Ein weiterer Schwerpunkt - für die abstrakte Kunstkonzeption avantgardistischer und modernistischer Kunsttradition tabu - sind die literarischen Bezüge und eigentlichen literarischen Themen: Es beginnt mit Thomkins' Illustrationen und Paraphrasen bestimmter literarischer Werke, die sich unterschiedlich streng an die "Geschichte" halten oder sie uminterpretieren und weitet sich dann auf fast alle hier gezeigten Künstler aus, mit Ausnahme etwa von Castelli, Disler, Eigenheer und Lüthi. So finden sich Hinweise und Bezugspunkte auf romantische Literatur, auf asiatische Literatur und Philosophie (z.B. bei Raetz, Kielholz, Sandoz), Märchen, Mythen (z.B. bei Schnyder, Raetz, Sandoz, Weber), auf Historisches, Kunsthistorisches, Kulturgeschichtliches (z.B. bei Melcher, Walker, Armleder). Doch erfinden und erzählen all diese Künstler vor allem eigene Geschichten; fast bei allen erscheinen Figuren-, Menschenkonstellationen, die in Zusammenhängen von Bild- und Wortwitz (z.B. bei Raetz, Thomkins), von Ironie und Hintergründigkeit (z.B. bei Schnyder), von Spiel und Traum (z.B. bei Sandoz, Weber) in Bildverbänden auftauchen, über die komplexe "Permanentszene" bei Thomkins bis zu Lüthi's Szenenfolgen, in welchen die Einsamkeit des heutigen Individuums in modischem, also zeitgenössischem Dekor inszeniert und in Momentaufnahmen festgehalten wird. Diese Szenerie von menschlichen Gestalten sind ein wichtiger Aspekt dieser Bild-Geschichten: Einzelne Künstler erfinden sich konstante Figuren, die durch das ganze Werk wandern, z.B. der Gehende, Schreitende, die Eva bei Raetz, der Hutmann bei Winnewisser, Mann und Frau bei Melcher und Sandoz. Für den Betrachter ist jedoch nun

häufig nicht auszumachen, wie weit solche Bezugssysteme frei erfunden, wie weit literarischen Anspielungen nachempfunden sind und wie weit sie Topoi der Literatur - nicht der Kunst - sind.

Zu den Geschichten, erfunden oder im Bild selbst gefunden (wie etwa bei Winnewisser), kommen oft die aus der privaten Erinnerung geschöpften Szenen, Momente, Geschichten. Doch diese sind bei den meisten Künstlern nicht als solche auszumachen, nicht eindeutig zu eruieren. Anders bei Martin Disler, wo private Geschichten, Phantasien und Erinnerungen vor allem aus der Kindheit sich deutlich manifestieren. So schreibt er zum Beispiel zum Gefäss, einem seiner immer wieder auftauchenden Grundzeichen: "... weil mein Vater Gärtner ist und ich ständig Töpfe (Blumentöpfe aus Ton und Plastik) waschen, sortieren usw. musste und meine Hände mehrere Tausend Blumentöpfe mit Erde gefüllt haben und meine Mutter die schönsten Kränze gemacht hat (das war das Paradies). Das hält an, das Töpfe Füllen und Leeren." (M.D., in: M.D., Kat. Kunsthalle Basel, 1980). Besonders die Zeichnungen, die gezeichneten Bücher sind voller solcher Erinnerungszeichen. Gleichzeitig sind diese aber auch gesättigt mit einer Hauptthematik jeder Auseinandersetzung mit der eigenen Psyche und den privaten Bildwelten, nämlich mit dem Verhältnis zur Sexualität und der daraus resultierenden Darstellung erotischer Spannung. Bei Disler geschieht dies sehr offen, mit eindeutigen, direkten Assoziationen, aber auch im Versuch, die sinnliche Spannung im Prozess des Zeichnens und Malens körperhaft in die bildhafte Vorstellung zu übertragen. Der Rhythmus bestimmt das Bild; Gestik und Spontaneität treffen sich mit auftauchenden Kindheits-erinnerungen.

Weniger direkt gegenstandsbezogen, stark von Bildvorstellungen der weiblichen Erotik geprägt, sind die "Flugobjekte", die fliegenden Körper-

zeichen von Marianne Eigenheer. Oft an weibliche oder männliche Geschlechtszonen erinnernd, gehen sie jedoch nicht von einer objekthaften Darstellung aus sondern von einer umfassenden erotischen Empfindung, die, von der Körperbewegung in den Zeichen- und Malprozess direkt mit-gebracht, sich so ohne begriffliche Filterung in die Bildvorstellung einschaltet. "Geschichten" oder Erinnerungen an Geschichten sind dabei nicht sichtbar. Privates setzt sich in persönliche Chiffren um.

Eine unmittelbarere Darstellung der eigenen Erotik und Sexualität erscheint bei Luciano Castelli - wie natürlich auch in den bereits erwähnten Geschichten Urs Lüthi - als dominanter Aspekt in den frühen Objekten und intimen Kleidungsstücken und in den inszenierten transvestitischen Selbstdarstellungen. Er integriert damit zwei wichtige Themenkreise, die auch sonst - jedoch nicht in dieser, auch für Lüthi geltenden Kombination - anzutreffen sind: Die Selbstdarstellung, das Selbstporträt und die Verweise auf die zeitgenössische Mode in Kleidung und allgemeinem Habitus. Die Selbstdarstellung als ein Ur-Thema der Kunst findet sich auch in gezeichneter, gemalter, plastischer Form z.B. bei Raetz, in Zeichnungen und Bildern bei Thomkins, Roth u.a. Verweise auf die Zeitmode finden wir auch bei Schnyder, Armleder, Raetz usw. (Brillen, Kleider, Töfffahrer, Pin-up Girls).

Wie die Selbstdarstellung, das Porträt kommen zwei weitere traditionelle Bildthemen sehr oft vor: Die "Landschaft" und das "Stilleben". Beide sind vor allem im identischen Künstlerkreis anzutreffen, bei Thomkins, Ilse Weber, Hugo Suter und Heiner Kielholz. Beide Themen sind in der ganzen Breite der Darstellungsmöglichkeiten von realistischer Abbildung bis zur gänzlich uminterpretierten, in ganz anderen Zusammenhängen eingesetzten realen Vor-

lage fast ausschliesslich als Zeichnung und Aquarell vorhanden. Doch selbst bei der gegenstandsgetreuen Abbildung erlauben Form und Stil einen poetischen Freiraum für den Künstler und den Betrachter. In die Manipulation und Interpretation der Gegenstände und Landschaften fliesst sehr viel persönliche Phantasie, ohne dass dabei jedoch die konventionellen abgeschliffenen surrealistischen Verfremdungseffekte auftauchen. Auch erscheint das "Stilleben" nicht als Arrangement von Gegenständen, sondern beinahe immer als authentischer Ausschnitt einzelner Objekte, auf einzelne Objekte, die, aus nächster Nähe gesehen, den Künstler besonders interessieren. Neben solchen "realen" Darstellungen finden wir die Landschaft und das Objekt aber auch als erfundene oder stilisierte, exemplarische Topoi vor, mit Ironie und Witz eingesetzt z.B. bei Raetz, oder in erfundenen oder literarischen Geschichten z.B. bei Schnyder, Sandoz, Raetz. Oft dienen sie auch der Entwicklung von beinahe autonomen Bildrastern, so etwa bei Raetz in Bezug zu japanischer Malerei oder bei Sandoz, Thomkins, usw. Wie in diesen letzten Beispielen die Landschaft eher als Vorwand für eine freie spielerische Entfaltung dient, so werden häufig sämtliche klassischen Bildthemen verwendet. Sieht man sich diesen Katalog von Bildthemen etwas genauer an, fällt besonders auf, wie häufig Konventionelles nur Ausgangspunkt ist für die eigene Phantasietätigkeit, um die inneren Bildwelten nicht allein mittels des Denkvorganges zu suchen, sondern sie im Akt des Machens zu finden, sie weiterzuentwickeln. Oft wird dieser Bildfindungsprozess besonders betont, auf spielerische Art und Weise abgehandelt. Dazu eignet sich das Medium der Zeichnung sowie das Papier als Arbeitsfläche ganz besonders, im idealsten Fall wird das Notizbüchlein, das Buch zum Motor und zugleich zum Speicher von Bildfindungen.

Die Suche und Registrierung von Bildern in Form von Büchern sich entwickeln zu lassen, wird sehr beliebt. Publikationen wie die Notizbüchlein und die Skizzenbücher von Raetz werden auch über die Schweiz hinaus bekannt und sehr bald auch nachgeahmt. Ausstellungen von "Originalbüchern" sind auch mit ein Zeichen, dass diese nicht nur für die Künstler ein wichtiges Instrument geworden sind, sondern dass auch der Betrachter diese Darstellungsweise schätzen gelernt hat, dass ihm ein Blick in die Genese von Bildvorstellungen und Bildern mehr interessiert als die Perfektionierung einer überblickbaren Bildsprache. Hier ist eine entscheidende Auswirkung der "Konzept-Kunst"-Bewegung zu spüren, oder die ihrer extensiven Interpretation als "Visualisierter Denkprozess".

Dies bringt mich auf einen ganz zentralen Bild-Inhalt, der praktisch für alle in der Ausstellung vertretenen Künstler wichtig ist, für einzelne der entscheidende Inhalt der Bilder: Die Reflexion der Kunst, der Bildvorstellung, im Bild selbst oder im durchsichtig gemachten Entstehungsprozess. Nehmen wir z.B. das Werk der drei Aargauer Künstler Ilse Weber, Hugo Suter und Heiner Kielholz, die alle als einen breiten Aspekt die erwähnten traditionellen Themen wie z.B. Landschaft in ihrer Arbeit in fast ungebrochener naturalistischer Sicht und alltäglicher Bildauswahl wiedergeben, diese "normale" Sicht aber hinterhältig brechen. Die Spannung in diesen Bildern wird erzeugt durch das vordergründige Vorgeben eines scheinbar banalen Bildes - was eine Reflexion der Bildkonvention bedeutet - und der darin umso stärker wirkenden, sublim eingesetzten Phantastik, die erzeugt wird durch minime Verschiebungen der Realität. Bei Hugo Suter wird der Perzeptionsprozess und der Verweis auf das konventionelle Bild als Ausblick durch ein Fenster noch dadurch gesteigert, dass als "Bildträger" häufig Glas eingesetzt wird, dieses gerahmt ist und wir durch das

gerahmte Glas, auf dem die Zeichnung eingestrichelt ist, hindurchblicken, den "gestalteten" Durchblick durchs Fenster mit dem zufälligen realen Hintergrund zusammen sehen (müssen).

Für Rolf Winnewisser wird die Reflexion über Bildvorstellungen und -sprache zum zentralen Inhalt seiner Arbeiten, wie auch seine systematische theoretische Analyse seiner Bilder und der Kunst sich mit den "Bildern, die sich selbst denken", (R.W.) beschäftigt. "... Was ist unter 'bildhafter Vorstellung', was unter einem 'sich selbst denkenden Bild' zu verstehen?... Gemeint ist der Zustand des Bildseins als Denken und Empfinden. Ein Zustand, der sich als eigene Realität mit einer eigenen Verfügbarkeit von bildverändernden Möglichkeiten aus gibt. Mit anderen Worten: Winnewisser thematisiert seine Beziehung zum eigenen Schaffen, was den Einbezug der eigenen, bildproduzierenden Person in das Kontinuum seiner bildproduzierenden Phantasie bewirkt." (J.Ch.Ammann, Kat.R.W., Basel, 1979). Diese Intensität ist für Winnewisser nur möglich im Erarbeiten von grossen Bildzyklen, die diese Bildkomplexität ohne verbale Sprache zu fassen vermögen, die aber zugleich auf einem komplexen Zeichensystem der Bildelemente aufgebaut sind. Ich sehe dies als einen neuen Versuch, die Leistung Klees in seinen Bildern, und vor allem seiner Vorstellungen über das bildnerische Denken weiterzudenken und zu verwirklichen. Die Sensibilität der Darstellung innerer Bildwelten bei Klee findet überhaupt - nicht nur bei Winnewisser - in der Innerschweizer Kunstregion anfangs der 70er Jahre eine starke Anziehungskraft, die aber bald zum Stil der "Innerlichkeit" degradiert und wirkungslos wird.

Chasper-Otto Melcher benutzt nicht das Zeichen und das Bild als Referenz, sondern die Malerei wird in seinen Bildern reflektiert, wie auch in seinen Manifesten, z.B. im Traktat zur 4.Zehnerserie von

1975: "Malen ist die Herausforderung des Unbewältigten. Durch Provokation des Unbewältigten mit den Mitteln der Malerei klärt sich die Logik des Bildes als Mittel des Denkens: Beim Malen muss die Vorstellung in die Flucht geschlagen werden!...". Melchers Bilder stammen aus einer ganz andern sinnlichen Welt als derjenigen von Winnewisser. Sie sind stärker von der schwermütigen deutschen Malerei und ihrer Synthese mit Picabia geprägt, wobei Melcher eine eigenwillige selbständige Bildsprache gefunden hat. Seine Reflexion über Kunst wirkt weniger intellektuell, eher emotionell. Sie informiert über die Funktion des Malers/Künstlers selbst und hat daher auch eine politische Funktion, wobei Melcher oft direkte politische Inhalte integriert.

Schlussfolgerungen

Fassen wir diese Beobachtungen der besonderen Bildinhalte und neuen Bildvorstellungen zusammen, fällt auf dass etwas fehlt, was in diesem Zusammenhang eigentlich ganz klar zu erwarten wäre bei den erwähnten Künstlern: Gerade aus der Haltung eines Regionalismus könnten Verweise kommen auf direktes, spezifisch lokales, regionales Bildmaterial, auf die Darstellung von Gebräuchen, die Anwendung von handwerklichen traditionellen Techniken und anderem lokalen charakteristischen Material. Ein solcher Einbezug, diese Verarbeitung lokaler Quellen existiert zwar, gerade auch im Zusammenhang mit neueren Bildvorstellungen, besonders hier in der Innerschweiz. Meine Erfahrung zeigte mir jedoch, dass, je direkter und ausschliesslicher solches Material verwendet wird, desto schwächer ist die Bildintensität und vor allem die Komplexität des Bildes. Die Werke erscheinen, wenn sie von ihrer direkten Umgebung losgelöst betrachtet werden - was ich eingangs als wichtige Voraussetzung nannte, welcher ein Kunstwerk überhaupt genügen sollte - nicht genügend verbindlich, ihre Bildvorstellungen tragen oft nicht weiter, sie bleiben zu "lokal" und entarten zur reinen Anekdote. Letzteres geschieht entsprechend bei jenen Arbeiten, die beim Versuch, die eigene Innerlichkeit zu erforschen, das Private entdecken und dies dann darstellen statt des Individuellen.

Die Leistung der hier vertretenen Künstler liegt auch in ihrem Mut, vielfältige Risiken einzugehen und so Neues zu entdecken, eigene, unter sich sehr unterschiedliche Bilderfindungen weiterzuentwickeln, auch ohne Angst, indem oft traditionelle Medien benutzt werden, reaktionär zu werden oder sich bekannten Bildkonventionen wieder zuzuwenden. Zum Beispiel scheint mir nirgends so konsequent die Idee der "visualisierten Denkprozesse" oder der Konzept-Kunst in traditionelle Medien umgesetzt und weiterverfolgt worden zu sein.

Die unterschiedliche Bildsprache der Künstler in unserer Ausstellung entspricht dem Umstand, dass sie aus ihrer eigenen individuellen Situation heraus arbeiten. Dass nun ihre Arbeiten aber auch im weiteren Umkreis zu interessieren vermögen, ist sicher auch dem Umstand zu verdanken, dass sie sich ihr Wissen nicht nur aus nächster Nähe geholt haben, das heisst auch, sie haben sich nicht nur und beschäftigen sich nicht ausschliesslich mit Kunst, sondern sind auch für viele andere Gebiete offen, sei es Philosophie, Literatur, Musik oder auch Politik. Ein Erfahrungspotential, das viele der Künstler untereinander verbindet und zugleich Brücken schlägt zu anderen Künstlern im Ausland, ist die französische Literatur, Philosophie und Psychologie des ausgehenden 19. Jahrhunderts bis heute, die Forschungen der Ethnologie und des Strukturalismus. Diese Kenntnis scheint mir in der Schweiz besonders auffallend, weilsie sich in der eigenen, französischen Kultur, die durch eine besondere Kunstauffassung und einer Präferenz des Verbalen geprägt ist, nie so direkt in die Vorstellungen vom Bild miteingemischt hat.

Video, Film und Performance, Ausdruck des Internationalismus, vor allem in der welschen Schweiz

Zitat zu einigen der ausstellenden Künstler:

Die mit grossem technischem Aufwand hergestellten Bildschirmaktionen von Minkoff (*1937) verwirren die Begriffe von Wirklichkeit und Fiktion, indem zeitverschobene Prozesse übereinandergelagert werden. René Baumeisters "Support-Surface" (1969) baut die Illusion auf, der Monitor sei eine gläserne Unterlage beziehungsweise das "Fenster zur Handlung" selbst. Mit der Zerstörung der Glasscheibe wird schliesslich wieder klar, dass der Fernsehschirm ein Bild-Schirm ist. Jean Otth (*1940) legt in "Le portillon de Dürer" (1977) die Situation des traditionellen Aktzeichnens mit Hilfe eines Spiegels in eine einzige Ebene, den Bildschirm, und macht diesen damit gleichzeitig zum "Bild der Wirklichkeit" und zum zweidimensionalen Aktionsfeld der zeichnenden Hand. Janos Urbans "Cross-talks" (1977) setzt mit Hilfe des Bildteilers die Inhalte des Fernsehens in Beziehung zum Bild des ewig fliessenden Flusses: die immer neuen Wellen (= Bilder) im immer gleichen Fluss (= Fernsehen).

Während alle diese Künstler mit dem Medium selbst gewissermassen "kritisch spielen", geht es Muriel Olesen in "Basic Music" (1974) um Selbstdarstellung, um das Erzählen von eigenen kleinen Geschichten, bei denen ihr Gesicht und ihr Körper die Hauptrolle spielen. (Patrick Frey in: DU, Nr. 10, 1980).

17. 8. 78

**VIDEO, DAS MEDIUM
AN SICH, INTERESSIERT
MICH HIER NICHT.
ICH BENÜTZE ES WIE
DAS MESSER FÜR
EINEN BLEISTIFT.
ALEX SILBER**

Film; Video; Performance

Video, Film wie Performance sind im Rahmen der bildenden Kunst Ende der 60er Jahre neue Ausdrucksformen, die das Instrumentarium über die traditionellen Gattungen hinaus um den Faktor "Zeit" wesentlich erweitert haben. Ein eigentlicher Künstlerfilm-Boom wird Ende der 60er Jahre in Amerika und Europa ausgelöst, insbesondere im Kontext der Konzept und Land Art; in der Schweiz hat als erster René Bauermeister systematisch mit Film gearbeitet. Diese Filmversuche wurden 1967 durch die Nutzarmachung des Video-Systems für privaten Gebrauch überrollt. Dieses Medium faszinierte die Künstler durch seine Einfachheit und Direktheit, Video konnte z.B. praktisch als Skizzenblock eingesetzt werden. Zusätzlich erlaubte die Life-Kontrolle verschiedene wichtige neue Möglichkeiten: Die Selbstdarstellung etwa, die von

der aufkommenden "Body-Art" aufgenommen wird, oder die Reproduktion des Reproduktionsprozesses, die Reflexion über das Bild im Bild, usw. Dazu kam damals die Hoffnung, mittels des Video über das Fernsehen und die privaten Kabelsysteme ein breiteres Publikum erreichen zu können, etwas, was in den USA realisierbar scheinen musste, für die Schweiz aber noch in weiter Ferne lag. Gerald Minkoff beginnt 1970 als erster Schweizer Künstler mit Video zu arbeiten, er gehört auch im internationalen Vergleich zur ersten Generation von Videokünstlern, die noch zu Recht ein bestimmtes Mass an naiver Freude an der Handhabung des Mediums haben durften. Erstaunlich, dass sich nun vor allem in den Regionen um Genf und Lausanne sehr bald eine Reihe von Künstlern ganz zentral in ihrer Arbeit mit Video zu beschäftigen begannen wie Otth, Urban, Olesen und etwas später Ch. und S. Defraoui, Plattner während in der deutschen Schweiz sich nur sporadisch und vereinzelt Künstler mit diesem Medium abgaben. (Das Statement Alex Silbers ist typisch, weil das Medium nur da eingesetzt wird, wo man es für geeignet hält. Silber beispielsweise benutzt die Möglichkeit der Performance-Darstellung, die einen charakteristischen Aspekt seiner Arbeit zeigt.) Hannes Vogel z.B. dient Film und Video vorzüglich zur Darstellung seiner Ideen. Es existieren noch vereinzelt Produktionen, so z.B. von Walker, Lüthi oder Meier, doch sind diese z.T. sogar verschollen. Auch heute ist die Situation unverändert: dieselben Videokünstler im Welschland produzieren weiter, auch wenn sie heute ihre Arbeit ausweiten zu Installationen oder statische Elemente wie z.B. Fotos miteinbeziehen.

Für unseren Zusammenhang ist die Frage entscheidend, warum gerade in der welschen Schweiz, die sonst eher parisorientiert ist und damit eine eher provinzielle Kunst pflegt, nun diese neuen Medien eingesetzt werden. Es mag gerade diese Abgeschlossenheit gewesen sein, die die Künstler bewegte,

mittels einem Medium, das auch international zum Durchbruch gelangt war, der überlebten Galeriestruktur auszuweichen, auszubrechen und unabhängiger zu sein. Neben der Tatsache, dass die Künstler von Museumsleuten wie René Berger gefördert wurden, mag auch ein Grund sein, dass der Glaube an den technologischen Fortschritt, die Liebe zum technischen Spielzeug der welschen Mentalität näher liegt. Was innerhalb der traditionellen Gestaltungsmittel uns als zu ästhetisierend und formalistisch erscheint, kann im elektronischen Medium noch spielerisch, eigenwilliger und, wenn es nicht übertrieben wird, sinnvoller eingesetzt werden.

So sehe ich in dieser Gruppe der Künstler, die mit Video arbeiten, die Haltung des "Internationalismus" am deutlichsten ausgeprägt, was Inhalt und Form ihrer Arbeiten betrifft. Diesen Typus des Künstlers, des Medienspezialisten, gibt es vor allem in den USA, und vor ihm warnt Alex Silber, so meine ich, zu recht. Inhalt einer Arbeit sollte nicht das Medium allein sein, indem sie ausgeführt wird. Die hier ausstellenden Künstler setzen, neben Film und Video, auch andere technische Medien ein, doch ich entschied mich, von ihnen Arbeiten in dem Medium zu zeigen, das sie zuerst bevorzugten: Film und Video.

Eine Ausnahme bildet die Groupe Ecart in Genf, die zwar ebenfalls viele Strömungen von aussen wie Fluxus, Performance, Happening usw. wie auch die Medien des Films, Video usw. in ihre Arbeit miteinbezieht, diese jedoch sehr spielerisch und einfallreich in ihre eigene Umgebung integriert und für alle Impulse offen bleibt. Ihr gelingt in ihrer vielfältigen Tätigkeit, die auch eine Galerie miteinschliesst, die Verbindung einer regionalen mit einer internationalen Haltung, ohne dass dabei ihre Eigenständigkeit verloren geht.

Martin Kunz.

Einige Stichworte zur heutigen Inhaltsmalerei

Ernst Ludwig Kirchner war zweimal in seinem Leben ein hervorragender Künstler, 1913-15 und 1920-23. Dann also, als er Inhalte malte und nicht mit Kühnheit die Farbeinsätze (sou-verän) inszenierte.

Wie zeitgenössisch erscheint uns heute der späte Louis Corinth. Werner Haftmann erwähnt ihn in seiner "Malerei des 20. Jahrhunderts" (1954/55) kurz in der klassischen Dreierkombination mit Liebermann und Slevogt. Corinth der bedeutendste dieses Dreiergestirns, hat uns heute mit seinen späten Bildern und Zeichnungen (Grafik eingeschlossen) Wesentliches zu sagen, weil er sein Schaffen radikal inhaltlich orientierte. - Einverstanden, diese beiden Beispiel sind willkürlich und könnten durch weitaus aufschlussreichere ersetzt werden, aber sie beruhen auf kürzlich gemachten Erfahrungen.

Inhaltliche Kunst hatte bis zu Joseph Beuys in diesem Jahrhundert kaum eine reelle Chance. Aus einem einfachen Grund. Sie entsprach nicht den Paradigmen des Modernismus. Der Sprung zu Beginn des Jahrhunderts in die zweite Dimension, vom perspektivischen Raum in die reine Flächenorganisation (Struktur), war ein Abstraktionsvorgang von nicht absehbaren strategischen Konsequenzen, der alle Lebensbereiche erfasste - (das Ineinandergreifen z.B. von Planung und Normierung). Niemand stellt die Bedeutung der Werke zum Beispiel eines Odilon Redon, James Ensor, Egon Schiele in Frage (1), aber gleichzeitig sind es Werke, die über sich hinaus kaum "Verwendung" fanden. Sie wurden abgeblockt, weil ihre Botschaft anderer Natur war als die Zeit, in der sie sich ausdehnten. Inhaltliche Bilder beziehen sich nicht auf Ausdeutung (Permutation/Variation...) von Systemen, sondern auf Bilderfindungen. Insofern sind sie existenzielle Orientierungsmomente innerhalb von Welt und nicht deren gesetzmässige Paraphrase.

Wenn also heute Künstler wieder *Bilder* malen, so deshalb, weil sie primär Sinn und weniger Bedeutung schaffen wollen. Ich möchte den Unterschied kurz am Beispiel des Malers Robert Ryman aufzeigen. Betrachtet man sein zwanzigjähriges Schaffen, das in vielem bewunderungswürdig ist, kann man feststellen, dass eine eigentliche Entwicklung nur den Bildrändern entlang, unter Einbezug von Signatur und Befestigungsart der Bilder und Bildteile stattfindet. Monochromie wird von der Weissübermalung von Farbe (1959) über zwei Jahrzehnte auf die verschiedenste Art und Weise praktiziert. Im Falle von Ryman verlagert sich der Sinn sukzessive in die Bedeutungen, die dieser beinhaltet, um schliesslich vollends von der Bedeutungsrethorik assimiliert zu werden. Jede Kunst, die *prinzipieller* Natur ist, läuft Gefahr, früher oder später, der Redundanz anheimzufallen. Ich sage nicht, dass eine *forschungsorientierte* Kunst nicht ebenfalls dieser Gefahr ausgesetzt ist, aber Sinn wird dort weniger ausgedeutet als vielmehr stets von neuem erfragt und verwirklicht.

Mit anderen Worten: Sinn ist perspektivisch angelegt, ist eine Richtung, ist Beschleunigung.

Mit dem Blick auf unsere Gesellschaft gerichtet, kann man feststellen, dass heute unverhältnismässig viel 'Bedeutungen' produziert werden, denen die Sinnperspektive abgeht. Gesellschaftsprozesse haben einen Verinnerlichungsgrad erreicht, eine Implosion der Gefühlswelten und damit eine autoerotische Erlebnisdimension, dass ein eigentlicher Durchbruch nach Innen festzustellen ist. Auf solches reagieren *auch* Künstler. Die Spielstrategie von Ordnung und Unordnung) Zufall und Notwendigkeit - zentrales Thema der zweiten Hälfte der sechziger und Beginn der siebziger Jahre (2) - durch Postminimal Art ins Ritual potenziert - ist durch die *Bilder* welche heute Künstler malen in einem Masse distanziert worden, dass ihre Ge-

schichtlichkeit vollends sichtbar wird.

Dass wir es mit einer entscheidenden Veränderung zu tun haben, die nicht nur in der Kunst sondern in deren Voraussetzungen gründet, scheint mir offensichtlich zu sein. Eine Veränderung, die u.a. auch auf ein emotionelles Defizit in unserer Gesellschaft zurückzuführen ist. (3). Es werden Kräfte freigesetzt, die mehr mit der Radikalisierung des Ichs (4) denn mit der Inszenierung des Selbst zu tun haben (5).

Aber dieses Ich hat etwas von seiner Gutgläubigkeit vergangener 'Expressionismen' verloren. Es gibt sich nicht blindlings; es lässt sich nicht verbrennen. Dieses Ich sucht, findet und handelt aus einem Standpunkt heraus, der keine Regeln kennt, nicht gewillt ist, Regeln aufzustellen oder sich Regeln diktieren zu lassen. Kunst ist weniger provokativ denn subversiv geworden; der Künstler tritt als Fallensteller auf. Nicht dass sich Kunst in den Untergrund abgesetzt hätte - den gibt es schon lange nicht mehr! Sie tritt auf z.B. mit der Wohlanständigkeit von "Herrn und Frau Müller", offizielle Vertreter der unzufriedenen Jugend, anlässlich einer Sendung im Schweizer Fernsehen über die Zürcher Strassenschlachten im Frühsommer 1980. Da sass im Kreis hohe Politiker und durften sich von den beiden ernstesten jungen Menschen anhören, wie zimperlich und viel zu rücksichtsvoll der Polizeieinsatz gegen die jugendlichen Randalierer geführt werde... Die Sendung wurde zusehends zum Skandal. Es war eine harte Provokation, welche Polizei und Politiker, an der Nase herum geführt, über sich ergehen lassen mussten. Auf den rational-legalen Zynismus wurde mit anarchischem, aber nicht minder wirksamen 'Zynismus' geantwortet.

Die Generation der heute Dreissigjährigen hat ihre eigene Vorstellung von Moral und Ethik entwickelt: Härte, zielstrebig, abgeschirmt und zärtlicher. Eine Vorstellung,

die sich nicht deckungsgleich zu der vorausgegangenen verhält - auch wenn dies manchmal den Anschein hat - und die es keineswegs für wünschenswert betrachtet, an dieser vorausgegangenen gemessen zu werden. Darin genau liegt ihre Stärke!

Ich glaube nicht, dass Künstler gewillt sind, sich gleich Indianern in für sie vorgesehene Reservate einweisen zu lassen. Vieles mag oft auf eine solche Zwangssituation hinweisen (6). Künstler, die heute *Bilder* malen, lassen sich eben nicht auf die modernistische Definition von Avantgarde, wie sie Karl Heinz Bohrer (Anm.6) formuliert, zurückführen: "Die Kategorie des 'Neuen', vornehmlich gegeben in der formalen Innovation, ist, seitdem es einen ästhetischen Begriff der Moderne gibt, das Kriterium, in dem sich zeitgenössische Kunst zu erkennen gibt." Wenn das Neue das *Andere* ist, einverstanden!, wenn das Neue eine Bedeutungsvariante des Neuen darstellt, dann eben nicht! "Das Argument der formalen Identität mit der klassischen Avantgarde wird für die Neo-Avantgarde noch entmutigender, sieht man darin das Symptom einer auch geschichtlich postautonomen Kunstsituation, wo die semantischen Gehalte des alten "Neuen" längst verbraucht sind der Subversionsanspruch längst verfiel". Hier mag Bohrer für die siebziger Jahre teilweise berechtigt argumentieren, nicht aber was die 80er bereits sind und sein werden. Um es nochmals klar zu betonen: Auch weil die Zeit eine *andere* ist.

P.S.

Dieser Text entstand im September 1980 für das Jahrbuch von Paul Maenz (Köln 1980/81). Mit seinem Einverständnis erscheint er in diesem Katalog, in der Absicht auf ein Verhalten hinzuweisen, das Künstler, die an dieser Ausstellung teilnehmen, auszeichnet.

J.-Ch. A.

Anmerkungen.

- (1) Werner Hofmann erwähnt interessanterweise in seinem 500 Seiten starken Buch "Grundlagen der modernen Kunst" (Kröner, 1966) keinen der genannten Künstler.
- (2) Anton Ehrenzweig, "L'ordre caché de l'art", Gallimard 1974 (Erstveröffentlichung 1967), S. 37-80; Rudolf Arnheim, "Entropie und Kunst - Ein Versuch über Unordnung und Ordnung", DuMont 1979 (Erstveröffentlichung 1971); Jacques Monod, "Zufall und Notwendigkeit", Piper 1971 (Erstveröffentlichung 1970); Edgar Monin, "La Méthode - 1. La Nature de la Nature", Ed. du Seuil 1977; Ilya Prigogine/Isabelle Stengers, "La Nouvelle Alliance - Métamorphose de la science", Ed. Gallimard 1979; Alain Cotta, "La Société ludique", Ed. Grasset 1980.
- (3) "Die neuzeitliche europäische Kultur hat Erkenntnis als theoretische, als zweckrationale, als moralische Einsicht unterschieden. Theoretische gipfelt im Turm der Wissenschaft, zweckrationale wächst in die Breite der Technik und der Wirtschaft, moralische umfasst die Rationalität progressiver Politik, den Rechtsstaat, die Wahrheitssuche der freien öffentlichen Meinung, die soziale Gerechtigkeit. Keine dieser Pointierungen bietet der affektiven Wahrnehmung dessen, worauf es ankommt, eine Heimat." Carl Friedrich von Weizsäcker, Die Wissenschaft ist noch nicht erwachsen, in: Die Zeit, Nr. 42, 10.10.1980, S. 34.
- (4) "Sinn ist eine Handlung des Ich, ein Aktmässiges, im Sinne haben heisst, etwas tun wollen, auf etwas gerichtet sein", in: Julius Stenzel, "Sinn, Bedeutung, Begriff, Definition", Wiss. Buchgesell. Darmstadt 1958 (Erstveröffentlichung 1925).
- (5) Richard Sennet, "Les tyrannies de l'intimité", Ed. du Seuil 1979 (Erstveröffentlichung 1974) S. 248-276.
- (6) Karl Heinz Bohrer, "Die drei Kulturen", in: "Stichworte zur geistigen Situation", 2. Band: "Politik und Kunst", Edition Suhrkamp 1979, S. 644.